



Quaderni d'Italianistica

VOL. 44, NO. 2, 2023

QUADERNI D'ITALIANISTICA

Official Journal of the Canadian Association for Italian Studies
Revue officielle de la Association canadienne pour les études italiennes

EDITORIAL BOARD / CONSEIL DE RÉDACTION

Editor / Directeur:	Sandra Parmegiani (<i>University of Guelph</i>)
Editorial board member:	Elena Benelli (<i>Concordia University</i>)
Editorial board member:	Chiara Caputi (<i>CUNY</i>)
Editorial board member:	Cristina Caracchini (<i>Western University</i>)
Managing Editor / Coordinatrice à l'édition:	Manuela Di Franco (<i>Ghent University</i>)
Book Review Editor / Resp. rubriques des livres (Canada):	Alberto Zambenedetti (<i>University of Toronto</i>)
Book Review Editor / Resp. rubriques des livres (USA):	Francesco Ciabattoni (<i>Georgetown University</i>)

ADVISORY BOARD / CONSEIL CONSULTATIF

Elena Benelli (<i>Concordia University</i>)	Stefania Lucamante (<i>Università di Cagliari</i>)
Ruth Ben Ghiat (<i>New York University</i>)	Simone Marchesi (<i>Princeton University</i>)
Elisa Brillì (<i>University of Toronto</i>)	Marilyn Migiel (<i>Cornell University</i>)
Eugenio Bolongaro (<i>McGill University</i>)	Roberta Morosini (<i>Wake Forest University</i>)
Grace Russo Bullaro (<i>Lehman College CUNY</i>)	Kristina Marie Olson (<i>George Mason University</i>)
Fabio Camilletti (<i>University of Warwick</i>)	Catherine O'Rawe (<i>University of Bristol</i>)
Gianni Cicali (<i>Georgetown University</i>)	Katia Pizzi (<i>University of London</i>)
Tatiana Crivelli (<i>University of Zurich</i>)	Silvia Ross (<i>University College Cork</i>)
Gessica De Angelis (<i>Trinity College, Dublin</i>)	Matteo Soranzo (<i>McGill University</i>)
Tiziana de Rogatis (<i>Università per Stranieri di Siena</i>)	Silvia Valisa (<i>Florida State University</i>)

EXECUTIVE OF THE ASSOCIATION / EXÉCUTIF DE LA ASSOCIATION

President / Président:	Cristina Perissinotto (<i>University of Ottawa</i>)
Vice President (interim) / Vice-président (intérimaire):	Luisa Canuto (<i>University of British Columbia</i>)
Secretary / Secrétaire:	Elena Caselli (<i>Brock University</i>)
Treasurer / Trésorier:	Roberta Cauchi-Santoro (<i>University of Waterloo</i>)
Communications Officer / Chargée de communication:	Andrea Penso (<i>Vrije Universiteit Brussels</i>)
Past President / Président sortant:	Roberta Iannacito-Provenzano (<i>Toronto Metropolitan University</i>)
Graduate Student Representative (interim) / Représentant des étudiants (intérimaire):	Luca Sollai (<i>Université de Montréal</i>)

© 2024 by the authors. Authors retain copyright on their published work and grant a one-year exclusive license for publication to Iter Press. Their work is available under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License unless otherwise noted.



Quaderni d'Italianistica

c/o Iter Press

J. P. Robarts Research Library

University of Toronto

130 St. George St.

Toronto, ON M5S 1A5 Canada

Tel: 416-978-7074

<https://canadianassociationforitalianstudies.org/Journal>

Editorial / Éditorial : Quaderni@IterCanada.ca

Editorial policies / Politique éditoriale :

<https://canadianassociationforitalianstudies.org/JournalEditorialPolicies>

Books for review / Livres à recenser :

<https://canadianassociationforitalianstudies.org/book-reviews>

Subscriptions / Abonnements :

Institutional / institutionnels : Érudit (erudit.org) : client@erudit.org

Individual / individuels : <https://canadianassociationforitalianstudies.org/Online-Registration>

Indexed / abstracted in / Revue répertoriée et indexée par :

De Gruyter Saur • EBSCOhost • Érudit • Gale Literature Resource Center • Journal Production Services (OJS at UTL) • Iter Bibliography • ProQuest • Scholars Portal (OCUL) • Web of Science: Arts & Humanities Citation Index

Cover / Couverture: Becker Associates (beckerassociates.ca)

Publication of *Quaderni d'Italianistica* is made possible by a grant from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. Le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada a accordé une subvention pour la publication de *Quaderni d'Italianistica*.

ISSN: 0026-8043 (print / version papier) | 2293-7382 (online / version en ligne)

QUADERNI D'ITALIANISTICA

Vol. 44, no. 2, 2023

ROMANZO DI FAMIGLIA

GUEST EDITOR, STEFANIA LUCAMANTE

ARTICOLI / ARTICLES

STEFANIA LUCAMANTE

Il romanzo di famiglia: La natura transculturale e transtemporale della memoria fra generazioni, storia e autobiografismo

Introduzione al numero speciale sul Romanzo di famiglia 7

FRANCESCA NIEDDU

Le declinazioni del genere delle memorie di famiglia nella scrittura autobiografica di Goliarda Sapienza

27

GIOVANNA SUMMERFIELD

Giuseppina Torregrossa e le famiglie di Albergheria, Palermo

55

VERONICA FRIGENI

Entro/oltre il romanzo di famiglia: la trilogia della violenza coloniale di Igiaba Scego

73

CHARLES KLOPP

From the Periphery: The Family Novels of Lilli Gruber and Simonetta Agnello Hornby

101

IRENE PALLADINI

Le necromanzie del possibile: Prima di noi di Giorgio Fontana

119

ROBERTO PUGGIONI

Tintoretto e la sua famiglia. La narrazione anfibia di Melania Mazzucco

133

DUILIO CAOCCI
L'Architettrice di *Melania Mazzucco. Una cattedrale romanzesca
per Plautilla* 149

LETIZIA MODENA
*Le ragioni del dove: memoria familiare, spazio urbano e cammino
in Un paese di carta (Laura Benedetti) e Città sommersa
(Marta Barone)* 167

SIMONA DI MARTINO
*La vita sessuale dei nostri antenati di Bianca Pitzorno: memoria
tra generazioni nel romanzo familiare intermediale contemporaneo* 191

RECENSIONI / BOOK REVIEWS / REVUES DES LIVRES

Rocco Rubini. *Posterity: Inventing Tradition from Petrarch to Gramsci*. Chicago: University of Chicago Press, 2022. Pp. 360.

ALEXANDER BERTLAND 215

Ernesto Livorni. *T.S. Eliot, Eugenio Montale e la modernità dantesca*. Florence: Le Lettere, 2020. Pp. 396.

CHIARA CAPUTI 218

Arianna Dagnino. *Il quintetto d'Istanbul: Confluenze e intrecci tra vita e scrittura nella transculturalità*. Rome: Ensemble, 2021. Pp. 177.

ELENA FUMI 221

Marco Bertozzi. *L'Italia di Fellini: Immagini, paesaggi, forme di vita*. Venice: Marsilio, 2021. Pp. 197.

GIOVANNA C. LISENA 224

Susanna Barsella and Simone Marchesi, eds. *The Decameron Ninth Day in Perspective*. Toronto: University of Toronto Press, 2022. Pp. 312.

MARILYN MIGIEL 227

Giuseppe Parini. *Prose: Scritti accademici, prose d'arte, interventi critici*. Edited by Marco Ballarini and Paolo Bartesaghi. Pisa and Rome: Fabrizio Serra, 2021. Pp. 265.

ALESSANDRO PECORARO

230

Chiara Silvestri. *Il romanzo italiano tra l'Ortis e I promessi sposi (1816–26): Progetti educativi, resistenze conservatrici, ricerca di popolarità*. Canterano, Italy: Aracne, 2019. Pp. 317.

CÉLINE POWELL

233

Giuseppe Parini. *Il giorno: Il Mattino, il Meriggio, il Vespro, la Notte*. Edited by Roberto Leporatti. Pisa and Rome: Fabrizio Serra, 2020.

ANDREA QUAINI

236

Vittoria Colonna. *Selected Letters, 1523–1546: A Bilingual Edition*. Edited and annotated by Veronica Copello. Translated by Abigail Brundin. Introduction by Abigail Brundin and Veronica Copello. New York and Toronto: Iter Press, 2022. Pp. 216.

DANIELE SANTAPAOLA

239

Jacqueline Murray, ed. *The Male Body and Social Masculinity in Premodern Europe*. Toronto: Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2022. Pp. 297.

RENATO VENTURA

242

Carlo Alberto Petrucci. *Introduzione a L'hobby del sonetto di Pier Paolo Pasolini*. Venice: Damocle, 2020. Pp. 55.

ALESSANDRO VIOLA

245

Claudio Fogu. *The Fishing Net and the Spider Web: Mediterranean Imaginaries and the Making of Italians*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2020. Pp. 296.

ANDREW WYATT

247

AUTORI / CONTRIBUTORS / AUTEURS

251

LE NECROMANZIE DEL POSSIBILE:
PRIMA DI NOI DI GIORGIO FONTANA

IRENE PALLADINI

Abstract. Il presente studio si propone di sondare la complessità problematica della necromanzia nel recente romanzo, *Prima di noi*, di Giorgio Fontana, non senza richiami alla più vasta produzione dell'autore, nella convinzione che il rituale mantico di evocazione dei morti connoti questa come altre opere gravitanti nell'orbita del *Familienroman*, programmaticamente teso allo sconfinamento transgenerazionale. L'ipotesi interpretativa consente di "elevare" lo statuto del genere – di cui note sono le ibridazioni con altri modi confluenti, più che contigui – a un'autentica cosmogonia che, nella serrata interrogazione del presente, contempla il "prima di noi" come cifra, coscienziale e storica, fondante. Il lavoro intende analizzare, dunque, la necromantica del possibile, agita nelle sue articolazioni stratificate, ovvero nella tensione rammemorante, onirica e immaginativa, che intesse il fitto dialogo tra i vivi e i morti, a illuminare, quando possibile, la costellazione che sostanzia ogni famiglia e le sue narrazioni.

Fuori dalla luce grigia le ombre delle cose come cose morte nell'acqua stagnante
William Faulkner, *L'urlo e il furore*

Prima di noi di Giorgio Fontana, romanzo genealogico, dall'andamento "verticale ed estensivo, in cui le diverse generazioni sono rappresentate di volta in volta lungo un arco temporale molto vasto" (Scarfone 18),¹ si snoda in una duplice direttrice: da un lato, praticando il cogente "determinismo generazionale" (16), con tanto di coazione a ripetere, dall'altro, affermando l'istanza libertaria di espressione individuale, esemplata da ciascuno dei consanguinei di casa Sartori. Pertanto, lo stravagante attacco, ovvero l'"Issatosi" (Fontana, *Prima di noi* 15)

¹ Si allude alla tripartizione proposta da Raffaele Donnarumma durante il Convegno pisano (14–15 novembre 2019). L'analisi è riportata nella "Introduzione" di Gloria Scarfone, dal titolo "Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria necessaria e problematica."

posto in apertura, non vale solo come cifra esclusiva di una grande inattuale, ma anche come paradigma della famiglia-ingranaggio entro cui “si issano,” e non senza fatica, i discendenti del fante e disertore Maurizio Sartori.

Lungo l’asse di questa genealogia polimorfa, verticalmente orientata, assunta a “collettore onnivoro di modalità narrative differenti” (Grosser 106), “si issa” una tensione orizzontale, agita “sulla linea dei conflitti tra i membri appartenenti allo stesso clan” (Puliafito 32), configurando un sistema di forze centrifughe e centripete, le quali interpretano in profondità il ganglio nevralgico del *family novel*, sottraendolo alla istantanea da “Gruppo di famiglia in un interno.”² La costellazione familiare dei Sartori, insomma, rivela il proprio statuto rizomatico, infittito dai sussulti di una Storia e di un Mondo che, senza diventare un mero fondale scenografico, irrompono con la violenza della “stortura” (Fontana, *Prima di noi* 41) dalla disfatta di Caporetto sino al 2012. Se si dovesse ricorrere a un correlativo che esemplifichi la complessità, compulsiva e straniante, reattiva e regressiva, dei Sartori, si potrebbe, forse, ricorrere alla simbologia eloquente di una tela ragna risucchiata da un mulinello e che, con zelo paziente, una mano si prodiga di rabberciare alla meglio. Oppure, si pensi alle nervature delle rogge, di memoria pasoliniana,³ le quali non si esauriscono in un mero intarsio decorativo, ma sussumono l’ordito concettuale ed espressivo della saga minimale, e mai fissista, della stirpe friulana. Stirpe sghemba, variamente ammalorata dalla vita, e che a stento potrebbe strutturare un’epica che non sia quella del disincanto. Alle rogge, si diceva, tematizzate ricorsivamente nell’opera, è affidata la configurazione della narrazione, quasi in funzione contrappuntistica all’*imagerie* del lineare corridoio che si perpetua in *La famiglia* di Ettore Scola.⁴ Le ramificazioni del “reticolo di canali che correva sopra e sotto la superficie delle cose” (Fontana, *Prima di noi* 163) – lungi dal proporre qualsivoglia ordinamento evolucionistico, teleologico o una qualche prospettiva gerarchica – “procedono” per ingorghi retrospettivi, oggettivando la multiforme “diseredazione esistenziale” (Chianura 88) come solo lascito per le future generazioni, contravvenendo, almeno in parte, al postulato

² Ci si riferisce, in tutta evidenza, all’opera di Luchino Visconti, *Gruppo di famiglia in un interno* (1974).

³ Si pensi alle rogge che innervano, tra memoria, confessione diaristica e sublimazione romanzesca, le pagine friulane di Pasolini narratore.

⁴ La ricorsiva immagine del corridoio, con la cogenza deterministica di un rettilineo, concretizza l’archetipologia del tessuto familiare nel film di Ettore Scola, *La famiglia* (1987).

freudiano, il quale stabilisce che “[...] il progresso della società si basa su questa opposizione tra generazioni successive” (Freud 471).

Eppure, quello che potrebbe apparire come uno scavo speleologico, condotto “per scandagliare [...] il sottosuolo delle dinamiche parentali” (Abignente 244)⁵ si arricchisce, e complica, di un rituale che, a buon diritto, possiamo ricondurre a un’evocazione necromantica tanto pervasiva, quanto sussultoria. Il dato pare significativo poiché consente di elevare il romanzo a una creazione cosmogonica, rafforzando l’ipotesi che il *roman familial* sia ontologicamente ibridato, in linea con la visione proposta da Marina Polacco nella tripartizione, letterale, anagogica e metafisica, del genere.⁶ Senza nulla concedere al surrealismo macabro, peraltro esperito in funzione antifrastica e accentuato dai *tumidi colores*, di Erichtho, la maga tessala (Lucano vv. 486–830), e stemperando qualsiasi ossessione morbosa – quella che, al contrario, investe Julien in *La camera verde* di François Truffaut – il *nekyomantèion* fonda la mitopoiesi di Fontana ed è percorso, con l’intensità di un brivido sottopelle, già all’altezza di *Buoni propositi per l’anno nuovo*, il suo romanzo d’esordio. È, infatti, una sofferta *quête* necromantica quella che il giovane Jules intraprende nel suo viaggio, direzione Bologna, alla ricerca di scamoli del “ricordo-leggenda” della madre morta, come nel tormentato, e ultimativo, “vaticinio all’inverso”⁷ di un’*Aracoeli* del nuovo millennio.⁸ Persino il reportage *Babele 56 Otto fermate nella città che cambia* si fonda sul rituale evocatore “dal buio

⁵ L’analisi condotta dalla studiosa si segnala per i rinvii costanti alla pulsione necromantica sottesa al genere, come rivela, altresì, il richiamo al saggio capitale di Moretti, *Opere mondo*, ove si legge: “La storia di ogni famiglia, fatalmente, è una storia di ombre. Due, tre generazioni, e i morti sono più numerosi dei vivi” (225). Chiosa l’autrice, nel suo contributo: “l’elemento negromantico si fa ancora più tangibile nel caso delle memorie di famiglia, che finiscono per assomigliare a un vero e proprio viaggio nell’Ade” (Abignente 246).

⁶ Nel suo pionieristico contributo, Polacco individua tre piani, letterale, anagogico e metafisico, nella stratificazione romanzesca del genere (123). Il rilievo è, inoltre, variamente declinato da Emanuele Canzaniello, il quale sonda la profonda innervatura storica e genealogica del *family novel*.

⁷ Pur nella diversità radicale tra le due opere, il “vaticinio all’inverso” (Morante 192) consente di individuare tratti di consonanza, quantomeno diegetica, tra la *recherche* condotta da Manuele e quella, non meno “fallimentare” e abborracciata, di Jules.

⁸ In particolare, la sintonia concettuale con l’ultimativo romanzo morantiano apparirà meno incongrua alla luce della riflessione di Manuele: “A volte – specie in certe solitudini estreme – nei vivi prende a battere una pulsione disperata, che li stimola a cercare i loro morti non solo nel tempo, ma nello spazio. C’è chi li insegue all’indietro nel passato e chi si protende al miraggio

della terra,⁹ nella convinzione che vita e memoria originino da “un luogo che parla di cose lontane e che chiamano dal profondo” (Fontana 16). A ben riflettere, la spettrale e vividissima *confessio* di Alessio Bertoli in *Un solo paradiso* trae linfa generativa proprio dall’ossessione che ravviva, in una notte milanese, il fantasma di Martina. Gli stessi riferimenti a *Fuga senza fine* di Joseph Roth, disseminati in *Prima di noi*¹⁰ – titolo che, esso stesso, già evoca un’allure necromantica – non sono tanto da ricondurre alla diaspora, o “coesione dispersiva” (Chianura 80), dei componenti di casa Sartori e, in particolare, all’irrequietezza di Davide, quanto al rituale evocatore delle anime. E che la peregrinazione di Tunda dalla steppa siberiana sino a Parigi e a Berlino si nutra di una vertigine necromantica, per attestare la solitudine del disperso, emerge con la chiarezza caustica della disillusione:

Talvolta a Tunda pareva di trovarsi lui stesso là sotto, gli pareva che fossimo tutti là sotto, noi che lasciammo una patria, cademmo, fummo sepolti o anche ritornammo, ma non più a casa nostra – perché non importa se siamo sepolti o ancora vivi. Siamo stranieri in questo mondo, veniamo dal regno delle ombre. (Roth 137)

L’arte necromantica in *Prima di noi* si configura, insomma, come rievocazione etica, maturata nell’ascolto di povere voci di poveri morti, “nell’affastellarsi dei frammenti, delle rovine, delle schegge di memoria che giungono lancinanti, con le voci obliate del passato” (Domenichelli 11). E il ritorno del perduto, che si offre alla grazia umbratile dello scriba, risponde al vuoto abissale scavato dal “dono” della chiaroveggenza, ridotta a pallido simulacro per illusioni da quattro soldi già all’altezza di *Buoni propositi per l’anno nuovo*, attraverso la figura di Cassandra, specie nel capitolo intitolato *La profetessa* (Fontana 35–36).¹¹ In *Prima di noi*, la

di raggiungerli in un futuro ultimo; e c’è chi, non sapendo più dove andare senza di loro, corre i luoghi, su una qualche loro pista possibile” (6–7).

⁹ La formula è un omaggio al capitolo *Dal buio della terra. Necromanzia*, a conclusione del saggio di Giulio Guidorizzi (207–27).

¹⁰ Si rinvia, quantomeno, alla sequenza, in *Prima di noi*, in cui Davide acquista e sfoglia l’edizione Gallimard di *La fuit sans fin* (582–83) e gli ulteriori richiami (616 e 618).

¹¹ In *Buoni propositi per l’anno nuovo*, nemmeno al giuoco delle carte è attribuita una tensione vaticinante: “Ecco...Tu hai mai provato a leggere il futuro con le carte?” Jules stringe le labbra. Curioso. Sono anni che gioca e non ci ha mai pensato. Di zingare che facevano le carte ne ha viste molte, agli angoli delle strade di Montpellier, ma non ci ha mai fatto caso davvero.

tensione divinatoria, incarnata nel *Profeta*,¹² ambiguo e inquietante psicopompo, si addensa, semmai, nel vinile inciso dalla dolce e sfortunata Diana.¹³ Ma soprattutto si imprime nell'incidenza esatta, seppur fugace, di un bicchiere sbreccato, tutto addentro gli occhi di Gabriele: "Scrutava il bicchiere crepato come se volesse indovinarci il futuro" (214). Ed è a due figure femminili che Fontana affida l'arte sapienziale dell'auscultazione pulsante del regno delle ombre: Maria Covicchio ed Elsa Winkler, maga certificata, per così dire, ed esperta di riti evocatori. Una coltre leggendaria la ammanta, sin dalla sua prima apparizione:

Sapeva comunicare con i morti. In certe sedute era capitato che alcuni oggetti si sollevassero o venissero scagliati contro il muro: erano le forze degli spiriti che si ribellavano all'evocazione, o un segno tangibile della loro nostalgia per la vita. Secondo la teoria dell'austriaca, di cui Edda aveva una conoscenza minima, qualsiasi intervento al confine tra il nostro mondo e quello dei defunti generava un dolore insostenibile per entrambi. E allora perché operare in tal senso? Perché la gente vuole sapere, rispondeva la maga. Vuole sempre sapere, a qualsiasi costo: segreti svelati, sorti profetate, ricchezze e sventure. Questo è il destino dell'uomo, così gli dei ci hanno fatti. (77)¹⁴

Se Elsa è dentro la storia, e ne è pure, come da anagramma, lesa, Maria Covicchio è, al contrario, sospesa, fuori dal tempo; creatura interstiziale, avvolta in un silenzio che non la ottenebra, ma la lascia rifulgere, è tra i personaggi più vibratili del romanzo, forse erede, a suo modo, di Vilma, la profetessa della *Storia* di Elsa

All'improvviso sente un flusso magnetico che lo attraversa, una possibilità di salvezza: come quando ti appare la soluzione di un problema davanti agli occhi ed era così semplice, così *idiota*. [...] 'No. Le carte sono solo carte. Servono per vincere e per perdere. Ma non puoi leggerci dentro niente'" (191).

¹² Il *Profeta*, in *Prima di noi*, campeggia in due sequenze cruciali, 221–227; 235–240.

¹³ Si precisa che il titolo del disco inciso da Diana rimanda a un capitolo di *Prima di noi*, (557–655).

¹⁴ Nell'opera si narra, inoltre, che la maga austriaca sia solita concedersi passeggiate notturne nei cimiteri (77). Merita attenzione, infine, l'episodio relativo all'evocazione spiritica del martire Domenico (248–51). Nel recente *Il Mago di Riga*, l'auscultazione necromantica è affidata, ancora una volta, a una deità dell'immaginario, una chiromante che interroga il futuro nel geroglifico, solo apparentemente inesperto, di nude mani. Al proposito, si rinvia a Fontana, *Il Mago di Riga*, 112–13.

Morante. Maria, la quale pesca tra le rogge con una canna senza filo, compie un gesto nient'affatto meccanico, bensì ritualistico, e sacro. Appare a più riprese nell'opera, e dispares con la levità di una *striga*, fantasima, fata dei luoghi,¹⁵ la quale consola i vivi dal mistero della perdita con la sua semplicità accudente: “Davanti a casa strinse forte la ringhiera della roggia, guardando l'acqua, le lastre di ghiaccio rotto, e lì rimase immersa nei pensieri finché Maria Covicchio non le mise una mano sulla spalla – la pazza con la canna da pesca le mise una mano sulla spalla e la carezzò” (275).

Maria Covicchio, insomma, custode del regno dei morti, potrebbe al limite configurarsi non soltanto come proiezione dell'autore che richiama storie e figure dal passato, ma anche come erma della fabulazione stessa e della pratica della scrittura.

La necromanzia, si diceva, assume nel romanzo più di una significazione e dialettizza con l'oniromanzia, con la memoria, individuale e familiare, e con il talento artistico. Se è vero che il sogno è “un oracolo naturale dei morti perché lì si realizza l'incontro terribile e grato con un'anima scomparsa” (Guidorizzi 213), è forse il capostipite Maurizio a interpretarne, a fondo, tutto il potenziale rivelatore:

Di tanto in tanto ripensava a Ballarin e al calabrese e a tutti gli altri che con lui avevano diviso il tempo della trincea e della ritirata. Li immaginava simili a spettri vaganti senza pace nella foschia di quei mattini, traditi dal Dio in cui si erano tanto raccomandati. Una volta li sognò persino: sognò che correvano lungo una cengia, esili, color quarzo, finché non scomparirono di là da una montagna immensa, infuocata e irreali, una montagna eretta da demoni- l'inferno che il suo sonno aveva partorito. (Fontana, *Prima di noi* 35)

E di segno necromantico è senz'altro la visione onirica del *cjalcjut*, incubo teratologico che sovrasta il capostipite nei momenti salienti della vita, e che, attraversando la soglia del sonno, con tutte le sue implicazioni simboliche, istituisce una corrispondenza tra il regno dei vivi e quello dei morti,¹⁶ come comproverebbe l'allucinata, ed estrema, apparizione della bestia *in articulo mortis*.¹⁷

¹⁵ Si vedano, in *Prima di noi*, le seguenti, ulteriori occorrenze: 73; 141; 176; 208.

¹⁶ Non credo sia casuale l'evocazione del “regno dei morti” in *Il Mago di Riga*, pp. 85–86.

¹⁷ Si consideri la vasta sequenza, in *Prima di noi*, 53–55. Il *cjalcjut*, e il suo pensiero, ossessivamente incombono nella vita di Maurizio, come è dato evincere da un'ulteriore occorrenza (143) sino

Nondimeno, la funzione rammemorante, la cui presenzialità è attestata già in *Un solo paradiso*,¹⁸ assume, in *Prima di noi*, una valenza più necromantica che conoscitiva. Emblematico, a tal proposito, è l'episodio inerente la spacconata birichina di Renzo ragazzo, il quale, incapace di accettare la prematura morte della bella principessa, riavvolge il nastro della pellicola, per poi sbottare, smargiasso: "La principessa è salva" (Fontana, *Prima di noi* 154).¹⁹ Ben oltre lo struggente *amarcord* della meglio gioventù²⁰ raccolta nel cinema parrocchiale, e ben oltre l'esilarante gag comica delle immagini proiettate all'incontrario sullo schermo, la scena suggerisce l'evocazione necromantica eletta a principio esistenziale. Non è, dunque, casuale che Gabriele ricordi il fatto, a distanza di tanti anni, offrendolo in dono alla nipote Letizia:

"Ti racconto un'altra storia. Quando ero ragazzo avevo fondato un circolo cinematografico a Udine con Luciano." "Sì, me ne hai già parlato." "Fammi finire! Proiettavamo quel che c'era, spesso robaccia, ma ci piaceva. Una volta mio fratello Renzo girò la pellicola che stavamo vedendo – era una storia fantastica, forse ambientata nel Medioevo – e mandò il film all'incontrario perché la principessa era morta e lui non voleva che finisse subito in quel modo. Ecco. Vorrei mandare indietro il tempo e riavere mia mamma e tutto il resto." (Fontana, *Prima di noi* 827)

all'apparizione ultimativa, appunto, *in articulo mortis* (188).

¹⁸ In *Un solo paradiso* è dato leggere: "La memoria è una cosa strana. Pensiamo di governarla, e invece è l'esatto opposto. Pensiamo ai ricordi come a una serie di oggetti in un cassetto, che puoi ripescare come preferisci. Ma non è così' [...] 'Il passato non è una massa inerte. È l'unico tempo che esiste, l'unico cui apparteniamo. Il futuro può non arrivare mai, e il presente...'" (22–23).

¹⁹ Si invita, in ogni modo, alla lettura dell'intera sequenza (152–54).

²⁰ Il richiamo al film *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana (2003) si spiega sia in relazione all'ordito transgenerazionale sotteso a entrambe le opere, sia per la congenialità che intercorre tra l'intervista rilasciata da Davide a un giornalista (Fontana 669–71) e la sequenza, nel film di Giordana, in cui Matteo-Nicola incontra, per la prima volta, Mirella. In entrambe le scene si riflette sul mistero insito nella fotografia, e sulla necessità di catturarlo, eternandolo nell'evanescente superficie delle cose.

Pur nella consapevolezza che guardarsi indietro e riavvolgere il nastro, qualsiasi nastro, possa pietrificare, nella sintesi bruciante di Orfeo e Medusa,²¹ o ridurre, biblicamente, a statue di sale,²² ogni discendente vive, e patisce, l'evocazione funebre come una necessità fatale, nella consapevolezza che "il più osceno dei destini è sopravvivere a coloro che il tuo cuore fu così stupido da scegliere e ritenere immortali" (743). Come è per il gusto delle sarde in saor, che rinnova "un ricordo sepolto e riportato chissà come alla luce" (723), tutti i *fruts*²³ rievocano i loro morti, nella permeabile e porosa ridefinizione e riscrittura di un albero genealogico i cui rami, anche se divelti, non cessano di ombreggiare, e le cui fronde, benché diradate, non smettono di stormire.

Ed è nella passione artistica, variamente coltivata, che si incorpora la *albedo* necromantica, come "illustra" l'episodio di Davide, alle prese con gli scatti della sua macchina fotografica:

Fotografò un contadino davanti alla stalla, le braccia conserte e il cappello sollevato sulla fronte, una vanga piantata a terra. Poi il contadino lo portò nel folto del bosco e gli mostrò una risorgiva, una polla d'acqua particolarmente ghiacciata, e gli disse di toccarla per sentire il respiro del torrente. Davide affondò il pugno e il gelo gli risalì fino alla spalla, quindi aprì le dita e appoggiò il polso nel punto dove gli

²¹ Preme segnalare che, in *Il Mago di Riga*, il marchio mitico di Medusa, con tanto di sguardo pietrificante, è esplicitato. Il romanzo, capolavoro di mantica della memoria e del desiderio, offre vasto respiro alla topica dello sguardo che seduce il giocatore avversario in una simbolica partita a scacchi. Insomma, il magnetismo ipnotico collima sia con la fascinazione di Miša, sia con la terribilità medusea evocata dal tondo caravaggesco (p. 85).

²² Un esplicito passo di *Prima di noi* autorizza il riferimento biblico: "[...] solo una costante paura del futuro, e forse un altrettanto grande timore nel voltarsi, per rimanere pietrificati come in quella storia biblica, statue di sale, sotto il peso di quanto accaduto prima di loro, un cumulo insostenibile di morte e vita, ricchezza e spreco" (864).

²³ La simbologia dei *fruts* innerva tutto il romanzo. Sono loro, i *fruts*, come recita il dolcissimo marilenghe friulano, espressamente citato (379) a tramare la genealogia Sartori. I *fruts*, appunto, i figli, evocati in vari luoghi testuali (140) e, ancor più intensamente: "Era il suo frut, la più bella parola della lingua friulana: il suo frutto, il suo compimento: e gli era stato restituito intatto" (361). E, a riprova di quanto l'opera letteraria sia, essa stessa, *frut* nell'alvo della tradizione, giova ricordare la centralità del segno, e delle sue varianti sinonimiche, nelle voci di "frutin" e "frutut," in *Poesie a Casarsa* del 1942. Come per il paesaggio delle rogge, anche per la complessità simbolica dei *fruts*, Pasolini è referente imprescindibile nella saga friulana di Fontana.

aveva detto l'uomo. La sabbia pulsava. Era come tenere la mano su una bocca che si apriva e chiudeva. (521).

Si potrebbe al limite supporre che l'arte sia la fiaccola trädita nell'ideale staffetta lucreziana,²⁴ benché l'eredità si screpoli, tenendo della stinta "tranquillità di uno schema ripetuto all'infinito," come l'autore precisa in *Novalis* (174–75).²⁵ Infatti, il canto profondo di Maurizio si riverbera nella voce graffiante e arrochita di Diana²⁶ e la perizia del disegno della matriarca Nadia risplende nelle levigate istantanee di Davide²⁷ e nelle avventure fumettare di Dario. Certo, la passione politica e gli umori riottosi della stirpe friulana hanno un coefficiente di elevata *trasmissibilità ereditaria*, ma mi pare che solo il talento artistico sappia con-fondere il passato e il presente delle generazioni, proprio attraverso la rievocazione, stupefatta e obliosa, dei morti. Così, non è solo cifra di dolente abbandono il gesto di Nadia, la quale, dipingendo il volto del povero Domenico, il *frut* morto in Africa, lo ritrae bambino, quasi per effetto di una *trance* ipnotica:

Una mattina prese un foglio e un carboncino e disegnò il volto di suo figlio. Lo avrebbe tratto così dal mondo dei morti. Partì dal viso ovale, tracciò il naso storto, i denti sporgenti, i capelli radi. Quando ebbe

²⁴ La riflessione condensa la massima dottrinale di Tito Lucrezio Caro, nel sublime poema *La natura delle cose*. Infatti, nel *Liber secundus* (v. 79) si legge: "et quasi cursores vitai lampada tradunt" (162). La gravidanza gnomica della formula consuana con la cosmogonia generazionale creata da Fontana.

²⁵ Oppure si pensi al patrimonio, si fa per dire, lasciato in eredità da Mara Bizzi al figlio Jules, in *Buoni propositi per l'anno nuovo*. In particolare, giova segnalare la seguente riflessione: "Dalla madre aveva ereditato questo vivere sempre in superficie, a pelo d'acqua, come se la sua esistenza e il suo corpo fossero cose che non lo riguardassero" (58).

²⁶ La musica intesse anche la tormentata confessione di Alessio in *Un solo paradiso*. In particolare, nell'opera, è alla spezzatura della frase jazz che si deve l'andamento, ora modulato, ora sincopato, della pronuncia narrativa, arricchita da costanti richiami a Coltrane, tra gli altri. E, ben oltre gli effetti da colonna sonora di un amore lacerante, il Jazz è diapason di una memoria ridesta.

²⁷ Una valenza necromantica è da Fontana attribuita alla fotografia anche in *Un solo paradiso*, e non solo per l'ovvia ragione che il narratore-testimone di questo paradiso perduto sia fotografo di professione, ma anche perché la rievocazione di Martina è irrobustita da quattro istantanee che la ritraggono (58–59). Certamente non esornativo, nel romanzo del 2016, è il richiamo a Robert Capa e Gerda Taro (39–40). Viepiù, è dalla impressione icastica, di sicuro impatto, che il romanzo trae forza di ispirazione e dettato.

finito si accorse con spavento di averlo disegnato com'era da bambino. Non ricordava più con esattezza i suoi lineamenti, quasi che la morte l'avesse sospinto ancora più indietro, più lontano da lei, in una terra due volte straniera. Bruciò il foglio sulla candela. (Fontana, *Prima di noi* 248)

E, come d'un tratto, sempre più indistinto si fa il confine tra i vivi e i morti. Ed è Diana a presentirlo, la quale, durante una *promenade* notturna in una smagata Chicago, si abbandona a una riflessione rivelatrice:

Le città appartengono ai morti. Sono i vivi ad attraversarle come spettri: infinitamente meno numerosi dei caduti calpestano marciapiedi, masticano cibi, attraversano corridoi, fanno sesso in camere surriscaldate, seguono un ciclo limitato e sempre uguale di azioni. I morti invece sono onnipotenti. Nulla sappiamo di loro, se non che ci scortano a ogni passo. I morti orecchiavano i suoi pensieri: i suoi avi, lo zio Domenico sepolto in Africa, la nonna in Friuli – li sentiva al suo fianco, colmi di rimpianto, insieme ai cadaveri americani sepolti nei secoli, schiacciati dalla povertà, dalla solitudine o persino dalla ricchezza. (613–14)

Non è casuale che la trenodia sia intonata proprio da Diana, la quale presagisce, con la lungimiranza di una profetessa sventurata, quanto il futuro a lei resti sigillato, e che solo a oriente brillerà la stella che guida: “Il futuro era laggiù, verso oriente, pronto a caderle addosso, inaccessibile a qualunque divinazione” (614).

In questa Spoon River, la quale si snoda da un paesino friulano, attraverso Udine, Sesto San Giovanni, l'*hinterland* a sud di Saronno, Milano, Dublino, Bruxelles, e oltre, il ritorno è paradigma ineludibile, almeno per la giovane Letizia, la quale si avventura alla ricerca del casale ove tutto ebbe inizio, magari coltivando l'illusione che “quella felicità che a volte sembra non esistere si può in parte ritrovare rivisitando il passato con un filtro diverso” (Lucamante 27). Ma, si badi bene, il *nostos* non struttura un epos coagulante, enfatizzando, semmai, la lacerazione dell'abbandono. Si può al limite presumere, parafrasando il titolo del recente studio condotto da Stefania Lucamante, che, nel *Familienroman* di Fontana, valga, per il ritorno, la medesima sorte “in differita” riservata alla felicità. Ed è nella visita al cimitero ove giace Maurizio Sartori che la necromanzia, affettiva e morale, raggiunge il massimo di tensione lirica. Infatti, è proprio dinanzi al tumulo che

Letizia dissigillerà la busta gialla, contenente la lettera di Nadia. La gravidanza topica della scena è comprovata dalla sua ripresa intratestuale, dacché il giudice Colnaghi, in *Morte di un uomo felice* – telemachiade che salda in un teso connubio ricerca e ricordo – leggerà il biglietto del padre Ernesto proprio al cimitero, dinanzi alla sua tomba (59). Ma non tutti i *fruts* accettano la responsabilità e il dolore della conoscenza, nella convinzione che “non si possono mica dire tutti insieme i segreti”, ammonisce Fontana in *Morte di un uomo felice* (37). Urgente preme l’interrogativo: “Ancora, come non tenere conto del fiume sotterraneo di menzogne e segreti che muove i rapporti familiari?” (Lucamante 63). Non esiste famiglia senza segreti, e anche i Sartori ne hanno. Letizia, similmente a Roberto Doni, protagonista di *Per legge superiore*, sa che “è dall’origine che viene tutto” (63), pertanto sceglie di mantenere una promessa che scaturisce di lontano. Squarcia il tempo per dare voce alla matriarca Nadia – le cui parole “Ciao, biondino” (39) consuonano con la formula riservata a Giovannino nella *Storia* di Morante – e al segreto della casata. Eppure, un segreto svelato non è sempre catartico, né garante di una pace ritrovata, come l’autore va sillabando in *Novalis*, sorta di *danse macabre* in cui Alex e Sara, giovani perduti nel nero della morte spettacolarizzata, annaspano:

Poi, alla fine, avrei capito che noi non sappiamo nulla dei segreti. Che i segreti circolano nel mondo come correnti sotterranee: scorie di ciò che chiamiamo trasparenza, sincerità o forse amore. Come morti prive di senso. Avrei capito così: i segreti sono vittime della verità. Rivelarli o meno non faceva molta differenza. Ormai un nodo era stato stretto, e qualcosa si era incrinato. (*Novalis* 12)

Quand’anche non consegnai la traccia di una pacificazione, il segreto dischiuso rende Letizia, in *Prima di noi*, un’autentica custode del tempo. *Laetitia*, smarcata all’allegrezza, è altro dal *gaudium*, inteso come “possesso” saldo e certo, secondo il glossario amoroso compitato da Roland Barthes (47–48), eppure Letizia sa farsi chiodo che puntella crepe e faglie, non diversamente da Roberto Doni, lui pure sorretto dalla volontà di “rendere giustizia agli sforzi dei padri” (*Per legge superiore* 56). Per questo Letizia non sarà mai elemento decorativo nella famiglia veliero:

In quei momenti si immaginava come la polena di un veliero. Per decenni, per quasi un secolo la famiglia Sartori aveva costruito una nave partendo dal poco legno disponibile: di generazione in generazione era uscita dal fango e dall’oscurità alzando alberi, tessendo vele,

rinforzando lo scafo e accumulando cordame. E infine ecco lei, l'ultimo elemento del processo, una decorazione lignea apposta sulla prua, perfettamente modellata ma in fondo inutile – e con gli occhi aperti sullo scoglio contro cui si sarebbe infranta. Possibile, si diceva, che il passato avesse una tale forza sul presente? Il potere di ciò che accadde prima di noi è tale da forgiare un destino? O era soltanto colpa sua? (798–99)

È lei ad assolvere il più complesso e delicato dei compiti, ovvero quello di essere la spada che uccide il mostro,²⁸ e la sua accorata invocazione alla pietà per tutti, tanto per i morti quanto per i vivi, è la più alta lezione di decenza²⁹ che ci è dato immaginare. In questo Letizia – lei pure, a suo modo, segretaria fedele come Elisa in *Menzogna e sortilegio* – è degna erede della generosità partecipe di un'altra straordinaria custode del tempo, ovvero Dilsey in *L'urlo e il furore* di William Faulkner, la quale tenta, come può, di arginare la dissoluzione dei Compson. E quanto pudore, quanto coraggio occorrono per “governare” la famiglia veliero,³⁰ tesaurizzandone la memoria, bene lo sa chi sceglie di essere il custode, il testimone (sino al limite del martirio, come da etimo) di una genealogia che è, soprattutto, morale (Zonch 2022). Avrà Parche ed Hermes a numi tutelari per traghettare ogni famiglia al di là della cortina del tempo, sotto il segno di nascita e morte, per una ritualizzazione della memoria quale fondamento di una necromanzia che si rinnova, sempre, generazione dopo generazione, cifra del nostro comune destino di scribi nel tempo.

Università degli Studi di Cagliari

²⁸ Variamente declinato, in *Prima di noi*, è il motivo: “Ma se crede al mostro, può credere anche alla spada che lo uccide” (161); “Un figlio prigioniero, un figlio da custodire, un figlio libero. Forse una spada sarebbe giunta” (220); “Lo capisco. Ma dobbiamo resistere, signora: se crede nei mostri...’ ‘Non ho visto nessuna spada, finora. Non esiste nessuna spada.’ ‘La spada è lei’” (250).

²⁹ Lapidaria è l'affermazione di Gabriele, consegnata, come spesso è per il romanzo di famiglia, a una lettera “Siamo uomini decenti” (388).

³⁰ A questo proposito, cruciale è l'espressione “Quanta delicatezza occorre nel governare il passato” (874).

OPERE CITATE

- Abignente, Elisabetta. “Una storia di ombre. Immaginazione delle origini e indagine genealogica nel romanzo contemporaneo.” In *“Non poteva staccarsene senza lacerarsi.” Per una genealogia del romanzo familiare italiano*. A cura di Filippo Gobbo et al., Pisa UP, 2020, pp. 243–63.
- Barthes, Roland. *Frammenti di un discorso amoroso*. Traduzione di Renzo Guidieri, Einaudi, 2014.
- Canzaniello, Emanuele. “Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism.” *Enthymema*, n. 20, 2017, pp. 88–111.
- Chianura, Rossana. “Un romanzo in costruzione: i *Vicerè* e il tema dell’improduttività.” In *“Non poteva staccarsene senza lacerarsi.” Per una genealogia del romanzo familiare italiano*. A cura di Filippo Gobbo et al., Pisa UP, 2020, pp. 75–95.
- Domenichelli, Mario. *Lo scriba e l’oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell’epoca borghese*. ETS, 2011.
- Faulkner, William. *L’urlo e il furore*. Traduzione di Vincenzo Mantovani, con saggio introduttivo di Emilio Tadini e postfazione di Attilio Bertolucci, Einaudi, 2014.
- Fontana, Giorgio. *Buoni propositi per l’anno nuovo*. Mondadori, 2007.
- Fontana, Giorgio. *Babele 56 Otto fermate nella città che cambia*. Terre di Mezzo, 2008.
- Fontana, Giorgio. *Novalis*. Marsilio, 2008.
- Fontana, Giorgio. *Per legge superiore*. Sellerio, 2011.
- Fontana, Giorgio. *Morte di un uomo felice*. Sellerio, 2014.
- Fontana, Giorgio. *Un solo paradiso*. Sellerio, 2016.
- Fontana, Giorgio. *Prima di noi*. Sellerio, 2021.
- Fontana, Giorgio. *Il Mago di Riga*. Sellerio, 2022.
- Freud, Sigmund. “Il romanzo familiare dei nevrotici.” In *Opere 1905–1908: Il motto di spirito e altri scritti*. A cura di Cesare L. Musatti, traduzione di Marilisa Tonin Dogana, Bollati Boringhieri, vol. 5, 1979, pp. 467–74.
- Garboli, Cesare. “Introduzione.” In Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*. Einaudi, 2014, pp. v–xxvii.
- Garboli, Cesare. “Introduzione.” In Elsa Morante. *La Storia: Romanzo*. Einaudi, 1995, pp. v–xxvi.
- Grosser, Hermann. *Narrativa*. Principato, 1984.

- Gruppo di famiglia in un interno*. Diretto da Luchino Visconti, soggetto di Enrico Medioli, sceneggiatura di Luchino Visconti et al., Rusconi Film, 1974.
- Guidorizzi, Giulio. *La trama segreta del mondo. La magia nell'antichità*. Il Mulino, 2015.
- La camera verde [La chambre verte]*. Diretto da François Truffaut, soggetto tratto da Henry James, *L'altare dei morti*, sceneggiatura di François Truffaut, United Artists, 1978.
- La meglio gioventù*. Diretto da Marco Tullio Giordana, soggetto e sceneggiatura di Sandro Petraglia e Stefano Rulli, Miramax, 2003.
- Lucamante, Stefania. *La felicità in differita Generazioni e tempo nelle narrazioni di famiglia (2001–2021)*. Mimesis, 2022.
- Lucano. *Farsaglia o La guerra civile*. Traduzione di Luca Canali, Rizzoli, 1997.
- Lucrezio. *La natura delle cose*. Traduzione di Luca Canali, Rizzoli, 2001.
- Morante, Elsa. *Menzogna e sortilegio* (1948). Einaudi, 2014.
- Morante, Elsa. *La Storia: Romanzo* (1974). Einaudi, 1995.
- Morante, Elsa. *Aracoeli*. Einaudi, 1982.
- Moretti, Franco. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Einaudi, 1994.
- Polacco, Marina. “Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere.” In *Comparatistica*, n. 13, 2005, pp. 95–125.
- Puliafito, Francesca. “Coscienza genealogica e utopia del matrimonio nei *Cento anni* di Giuseppe Rovani.” In “*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*» *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*.” A cura di Filippo Gobbo et al., Pisa UP, 2020, pp. 25–39.
- Roth, Joseph. *Fuga senza fine. Una storia vera*. Traduzione di Maria Grazia Manucci, Adelphi, 2018.
- Scarfone, Gloria. “Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria.” In “*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*» *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*. A cura di Filippo Gobbo et al., Pisa UP, 2020, pp. 7–24.
- Scola, Ettore. *La famiglia*. Soggetto e sceneggiatura di Ettore Scola, Ruggero Maccheri e Furio Scarpelli, 1987.
- Zonch, Marco. “Due testi rappresentativi della contemporaneità: *Per legge superiore* e *Morte di un uomo felice*.” *Diacritica*, anno 1, fasc. 2, 25 aprile 2015, pp. 46–66.